

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví alternativního a loutkového divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCA

ČINOHRA NA ALTERNE

Petra Majerčíková

Vedúci práce: Ing. Mgr. Branislav Mazúch

Oponent práce: Doc. Mgr. Miroslav Krobot

Dátum obhajoby: september 2016

Prideľovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Acting of Alternative and Puppet Theatre

DIPLOMA THESIS

**DRAMA ACTING ON ALTERNATIVE
DEPARTMENT**

Petra Majerčíková

Thesis supervisor: Ing. Mgr. Branislav Mazúch

Opponent: Doc. Mgr. Miroslav Krobot

Date of defence: september 2016

Academic title allocation: MgA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Činohra na alterne

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů .

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

UPOZORNĚNÍ

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Autorka sa vo svojej diplomovej práci s názvom Činohra na alterne pokúša nájsť prepojenie klasického činoherného herectva s katedrou alternatívneho a loutkového divadla. V prvej časti zdieľuje, akým spôsobom katedra herectva pracuje. Ako protipól k voľnej a experimentálnej tvorbe si zvolila Stanislavského systém. V jednotlivých kapitolách reflektuje metódy pedagogického vedenia jednotlivých režisérov a ich herecké postupy. V závere sa venuje predovšetkým reflexii osobného hereckého a tvorivého procesu v Disku. Posledná časť je venovaná krátkemu dotazníku poslucháčov herectva katedry ALD.

Abstract

In this diploma thesis named Drama Acting on Alternative Department is author trying to find connection of classical drama acting and Department of alternative and puppet theatre. In first part she mentioned how does the department work. As a contrast to the open and experimental creative work she elected system of Stanislavskij. In every single chapter she reflected pedagogical methods of directors and their acting approaches. At the end she focussed on reflection of her own acting and creating proces in theatre Disk. Last part is based on short questionnaire for students of acting department.

Pod'akovanie

Ďakujem Braňovi Mazúchovi, konzultantovi tejto práce, za podnetné rady a pripomienky. Jirkovi Havelkovi, za krásne roky štúdia, Filipovi Š. za vzájomnú motiváciu a podporu, Michalovi B. za jeho koktejl nápadov, Petrovi L. a Nikol K. Najväčšia vďaka patrí mojej rodine, ktorá nestratila dôveru vo mňa, a v umenie v každom z nás.

Osnova

Úvod	8
1. Katedra alternatívneho a loutkového divadla v Prahe	9
1.1. Josef Krofta	10
1.2. Jiří Havelka	12
2. Náhľad do Stanislavského systému	16
2.1. Umenie prežívania	18
2.1.1. Emocionálna pamäť	20
2.2. Tvorba dramatickej postavy s Ivanom Rajmontom	21
2.2.1. Javisková reč a hlas	22
2.2.2. Tvorba postavy	24
2.2.3. Magické keby	25
2.2.4. Predstavivosť	26
2.3. Tvorba dramatickej postavy s Miroslavom Krobotom.....	27
2.3.1. Dialogické jednanie	27
2.3.2. Javisková pozornosť	30
3. Prax v Disku	32
3.1. Pitinský slovník	33
3.2. Výsledná koláž	41
4. ANKETA poslucháčov KALD	44
4.2. Vyhodnotenie	47
Záver	48
Obrazová príloha	51
Textová príloha	53
Použitá literatúra	54

Úvod

Keď sa povie Praha, vynorí sa mi v mysli mesto mnohých možností.

Keď sa povie DAMU, nachádzam spojitosť akademickej pôdy s kreativcami, ktorí na škole pôsobia, učia, študujú s perspektívou, ktorú škola ponúka.

Keď sa povie KALD, snažím sa zistiť, vypátrať, minimálne sa dobrať k vlastnému názoru, čo robí Katedru alternatívneho a loutkového divadla tak vyhľadávanou.

Za uplynulé 4 roky strávené štúdiom na katedre KALD, som mala možnosť nahliadnúť do mnohých procesov tvorby a mnohých odvetví súčasného moderného divadla. Nasvedčujú tomu herecké hodiny v podobe krátkych blokov-workshopov a pestrosť povinných predmetov.

Pantomíma, klauni, bábky, fyzické a pohybové divadlo, improvizácia, step, šerm, akrobacia... To sú jedny z mnoha 'disciplín', ktorými si prejdete na DAMU. Sú práve toto tie alternatívy? Alternatívy k čomu? Ku klasickému činohernému divadlu? Preto sú tieto dve katedry oddelené? Ale pri tom robia to isté? Hľadajú, skúšajú, improvizujú, experimentujú, pátrajú po nových a ďalších konvenciách, napredujú, prikláňajú sa k novým trendom... Niekoľkodňové, či týždňové stretnutia s divadelnými osobnosťami z rôznych odvetví, nám dajú šancu nahliadnúť na rozmanité princípy a herecké techniky. Máme v hlave miš-maš, plno otáznikov. Ako mám teda k tomu pristupovať? Stretávam sa s pedagógmi, ktorých poslanstvo je predať nám, študentom, začínajúcim hercom, pohľady na divadelné tendencie, na ich možnosti, hranice, spôsoby vyjadrovania...

Nachádzam sa na poli estetickom, zvlášť pri tej stále hmlistej a nevyjasnenej hranici toho, čo je ešte „alterna“ a už nie „činohra“.

Ako mám uchopiť to ono- často skloňované- herectvo? A napokon sa ocitnete vo štvrtom ročníku, v šatni Disku pred predstavením a uvedomíte si, že si opakujete texty a repliky, a že sa vžívate do postavy, ktorej charakter budete hrať nasledujúcu hodinu.

1. Katedra alternatívneho a loutkového divadla

V spojitosti s herectvom sa často hovorí o talente. Na talentových skúškach, prijímačkách si odborná komisia overí vaše talentové a psychosomatické dispozície, schopnosť kolektívnej kreativity a tímovej spolupráce. Predstavivosť, fantázia a improvizatívna intuícia sa považujú za hlavný predpoklad k profesii. Podstúpíte skúšku z hlasovej, pohybovej a hereckej prípravy a pretože hovoríme o KALD-e, uchádzač musí predviesť schopnosť práce s predmetom. Mal by mať všeobecný rozhľad, nielen kultúrny a záujem o súčasné divadlo, s dôrazom na alternatívne a bábkové tendencie.

Osobnostný rast, autorský prístup k tvorbe, osvojenie si vlastného divadelného jazyka, rozvoj autorského myslenia, zoznámenie sa so širokou škálou alternatívnych prístupov k divadlu, vrátane autorského divadla, improvizácie, stret s bábkami a objektmi. To všetko, a nielen to, obnáša štúdium na tejto katedre. Divadelnú alternatívu dnes možno hľadať skrz formu, spôsob a miesto prezentácie.

Myslenie, vyžarovanie a vôbec nádych katedry a ich vedúcich na mňa na prijímačkách pôsobil veľmi príjemne, ba dokonca familiárne. Myslenie v zmysle „nic není špatně“, mi dokázalo otvoriť bránu kreativity v deň konania prijímacích skúšok, aj napriek tomu, že som sa necítila byť dokonale pripravená. Uvoľnenosť, pohoda, pozitívne myslenie som z poroty nasávala každým nádychom pred mojím výstupom a kŕč a stres sa vytratil. Považujem to za dôležitý moment, pretože som naozaj zahodila zábrany a povedala si 'Pod' do toho, tu môžeš všetko – nic není špatně!'

Tvorba na katedre je veľmi špecifická, ale aj napriek tomu sa koľkokrát klauzurné výstupy, či diskové predstavenia uchyľujú k činohernému herectvu.

Vynasnažím sa preskúmať prínos hereckých postupov, ktorými sme si na škole prešli a zanalyzovať prístup, ktorý sa vo mne najviac zakorenil.

Až postupom času prichádzam na to, že všetky tie hry, stretnutia, cvičenia na fantáziu, pozornosť, herecké napojenie ma pripravovali na ďalšie a ďalšie fáze hereckej práce. Späťne si uvedomujem, ako bola táto príprava dôležitá.

1.1. Josef Krofta

Od roku 1990 sa kľúčovým pedagogickým pracoviskom pre odbory herectvo, réžia a dramaturgia stala katedra činoherného divadla. Vychádza z prepracovávanej a dlhodobo overovanej metodiky výuky založenej na unikátnom systéme spolupráce poslucháčov a pedagógov podľa modelu malého profesionálneho repertárového divadla. Študenti boli tak od začiatku vedení k intenzívnej spolupráci a teoretickému i praktickému poznávaniu jednotlivých profesií, nutných ku vzniku súborného divadelného diela. O dobrých výsledkoch zvolenej metodiky svedčí vysoké percento absolventov, ktorí si našli uplatnenie v praxi a významným spôsobom sa podielali na umeleckých výsledkoch českého povojnového divadla.

Vedľa činohry sa na DAMU od počiatku pädesiatych rokov študovalo aj bábkové divadlo, a to na úrovni, od ktorej mohli začať odvíjať jeho výuku osobnosti, akými boli Josef Skupa, Jan Malík, Erik Kolár, neskôr Jan Dvořák. Zmeny, ktoré na divadelnej fakulte nastali po roku 1990, sa prejavili aj pomenovaním nových úloh, odvodených z najlepších dlhoročných tradícií českého bábkového divadla, ale aj z vlastného vnútorného umeleckého vývoja, smerujúceho už od začiatku šesdesiatych rokov – k divadlu herca a bábk. Tento druh divadla viedol nielen k novému pohľadu na bábk, ale predovšetkým tiež na problematiku hereckej tvorby.

Tieto vývojové trendy sa premietli v názve novokoncipovanej *katedry alternatívneho a loutkového divadla* -ďalej ako KALD-, do ktorej čela sa postavil jeden z hlavných iniciátorov - Josef Krofta (*1938 – †2015). Významný divadelník, režisér a pedagóg, ktorého tvorba (prevažne v divadle Drak v Hradci Králové) inšpirovala svetovú bábkarinu. V divadle Drak pôsobil ako režisér, neskôr ako umelecký šéf. Lásku k bábkam teda preniesol aj na pôdu školy, za čo mu je teraz veľa hercov, bábkarov a hudobníkov vďačných.

Josef Krofta učinil z 'českého loutkářství' fenomén moderného divadla, povýšil bábkové divadlo, transformoval ho a prekonal hranice všetkého druhu v sérii unikátnych medzinárodných divadelných projektov.

Rozpomínam si na moment, keď sa pán Krofta, na oslavách 20-teho výročia katedry KALD, pýtal prítomných študentov v Disku: 'Šli jste na alternu

kvůli loutkám, nebo kvůli tomu-něčemu-alternativnímu?´ Priznám sa, že som sa vtedy nevedela dopátrať k odpovedi, pretože úprimne som sa s prácou s bábkami do tej doby nestretla, ale pravdou bolo, že vo mne od prijímačiek rástla vzrušujúca zvedavosť, čím sa alterna zaoberá. Je skloňovaná sprava, zľava, ale pri tom v podstate nemá tak ďaleko od toho, čo sa „učia“ na katedre činoherného divadla. A tak sa pýtam, čo je to tá alterna? Poskytuje alternatívu, alebo zadné dvierka, uchádzačom, ktorí sa nedostali na činohru? Profesor Josef Krofta totiž nadobudol pocit, že sa bábky s postupom času začínajú vytrácať. Ako z tvorby, tak z nášho povedomia. V skratke s ním môžem súhlasiť. Veď už sa nejakú tú dobu povráva o príchode novej generácie režisérov, ktorí menia základy a chod školy, ktorí čoraz viac dávajú prednosť novým konvenciám, moderným postupom a experimentom. V čerstvej knihe o skupine mladých súčasných režiséroch s názvom *Šťastná generácia* Marta Ljubková píše: „Podařilo se jim prostě uchopit divadlo z té nejživější strany: z té, která odmítá jakoukoliv zakonzervovanost, danost, jistotu, a přichází před diváka se směsí autenticity (ve smyslu hlubokého prožitku) a zážitku. Právě důraz na divadlo jako na neopakovatelný zážitek, jedinečné setkání, staví proti stereotypu samozřejmého, očekávatelného.“¹

1 Ljubková, Marta, a kol.; *Šťastná generace*; Nakladatelství Pražská scéna, AMU v Praze; 2013; str.13; ISBN 978-80-8610-86-3

1.2. Jiří Havelka

Jiří Havelka (*1979) -ďalej ako Jirka- je mladý režisér, divadelník, herec, performer, improvizátor, vedúci nášho ročníka a od roku 2011 prebral vedenie katedry, ktorej je sám absolvent. Už od prvého ročníka nás viedol k improvizáciám a skrz nich k združovaniu kolektívu, k spoločnému rozhodovaniu a pristupovaniu, k vzájomnému prispôsobovaniu, skrátka aby sme sa navzájom počúvali a aby nám to „klapalo“. Hodiny hereckej tvorby sme začínali obyčajnými detskými hrami, nielen preto, aby sme vďaka tejto prostej neviazanej zábave stmelili skupinu, tiež aby sme sa dokázali uvoľniť v kolektíve a stratili ostych pred ostatnými.

Dovolím si napísať - opísať pár mojich slov, z triednej kroniky, ktorú som viedla. Moje márne pokusy nabádať spolužiakov, aby sa aj oni podieľali na písomných zmienkach, zostali márnymi (česť výnimkám) a tak sa z toho stal môj študentský pseudo denník, do ktorého vždy rada nahliadnem a neraz si pripomínam spoločné triedne zážitky, hodiny herectva, výlety do zahraničia, rôzne workshopy a stretnutia so zaujímavými ľuďmi.

Z hodín s Jiřím Havelkou:

12/10/2010

Hráli jsme Krvavé koleno.

13/10/2010

Hráli jsme Krvavé koleno.

Moje poznámky svedčia o tom, že naše stretnutia a herecké hodiny s Jirkom začali pozvoľna. Boli zamerané na hry a objavovanie hravosti v nás. Postupne sme zistili aké je to ľahké prepadnúť hrám aj v našom veku. Jirka volil hry strategicky, niektoré na koncentráciu, iné zas na vybudovanie energie, na rytmus, postreh.

To všetko smerovalo k hereckému štýlu, ktorému sa nás snažil priučiť.

Improvizaci nelze vymyslet, ale dá se na ni připravit.

(Jan Schmid)

V rámci nácviku na improvizáciu sme prechádzali rôznymi cvičeniami na rozvoj imaginácie a sústredenie sa na skupinu. Naučili sme sa, že improvizácia je kolektívna záležitosť a ako skupina musíme byť zohraní a napojení. A hlavne sa počúvať.

Absolvovali sme mnoho improvizáčnych cvičení, v ktorých sme smerovali od gesta, pohybu, postojú k slovu a naopak – od slova sa dostávali k akcii a situačnej hre. Začali sme si uvedomovať zákonitosti pôsobenia tela a slova v priestore, kontaktu s partnerom, akcia – reakcia, podtext, motivácie, emócie, impulzy...

Jedným z častých hier, ktorú doteraz aplikujeme ako cvičenie, alebo ak chcete *warm up* – z anglického slova, zohriať (sa) – je kolektívne rozprávanie príbehu. Je to cvičenie koncentrácie, zmyslu pre celok, cibuľenie reakcii, s dôrazom na uvoľnenie toku fantázie. Každý zo zúčastnených sa totiž podieľa na rozprávaní spoločného príbehu. Väčšinou stojíme alebo sedíme v kruhu a každý z nás má k dispozícii povedať jedno slovo za jedno kolo. Behom niekoľkých kôl sme mali vytvoriť zápletku, ktorá sa nejakým spôsobom rozvinula, ukončila, vypointovala. Pri tejto zdanlivo jednoduchej hre sa nám neraz parilo z hlavy. Núti človeka byť prítomný v danom okamihu, nič si nepripravovať, počúvať, prijímať impulzy. Nezaseknúť sa na svojom nápade s motívom zápletky, pretože ďalší kolegovia ho už dávno posunuli niekam inam. Nechať sa prekvapovať, zároveň to ustáť, spracovať, rozvinúť a poslať ďalej. Touto cestou sme sa vždy dokázali zosúladiť a napojiť na kolektív.

Jirka, ako náš guru, vedúci ročníka a dobrý priateľ, nás sprevádzal celým štúdiom a improvizácia, dalo by sa povedať, herecká sloboda (prejavu), bola jeho hlavným kľúčom k metóde učenia. Učil nás javiskovej pozornosti, tomu, ako si dať prednosť, naslúchať, počúvať sa, odpovedať si, prijímať sa, priveľa nevymýšľať, jednať.

K uzatvoreniu tejto kapitoly, ktorej cieľom bolo krátke a výstižné pomenovanie spôsobu práce v ročníku, dovoľm si napísať *Desatero*, ktorým nás Jirka obdaroval pred jednou z Diskových premiér.

Desatero herce na jevišti i v životě:

1. Dýchej. (Zpomalení dechu a jeho pozorování tě zklidní v jakkoli komplikované situaci.)
 2. Věř si. (Stojíš-li před náročnou situací, řekni si: Zvládnu to, ať se deje cokoli!)
 3. Mysli na sebe. (Nic nedělej pro získání uznání druhých, plň si svá přání.)
 4. Přijmi se. (Vše, čeho se bojíš, vyzvi na souboj. Nic, za co se stydíš, neskrývej.)
 5. Pochybuji. (Být vyrovnaný znamená přijmout nejistotu a chaotičnost života.)
 6. Riskuj. (Neúspěch neexistuje, existuje jen zkušenost z něj. Chyba neexistuje, existuje jen možnost učit se skrze ni. Dokonalost neexistuje, existuje jen cesta k ní.)
 7. Poznej se. (Být trapný znamená dozvědět se něco o sobě. Strach je skryté dobrodružství. Úzkost je dar.)
 8. Buď pokorný. (Dej sebe vždy na první místo. A ke všem ostatním se chovej jako k sobě rovným.)
 9. Buď upřímný. (Pravda se nakonec vždy vyplácí, lež tě okrádá o životní sílu.)
 10. Buď silný. (Bezmocnost je výmluva. Rezignace je lenost. Konej a přijmi zodpovědnost za následky svých činů.)
- Bonus: Proživej. (Váháš-li mezi srdcem a hlavou, vol vždy srdce.)

„Jiří Havelka bere divadlo jako téma a princip zdivadelnění analyzuje, aby ho potvrdil, nebo vyvrátil. Využívá omezení divadla ve svůj prospěch: rozkládá je, aby je následně demaskoval; efektně je popírá, aby se tomu vzápětí vysmál; ohromuje nejčistší divadelností, která se sytí sama sebou. Používá-li jiná média, pak aby dokázal právě nezměrné možnosti divadla. Jeho inscenace kladou divákovi témeř vždy tutéž otázku (tu méně, tu více explicitně formulovanou) – co je to vlastně divadlo a jaké jsou jeho hranice.“²

Mňa osobne zaujímajú práve tie hranice. Má divadlo hranice? Divadlo je predsalen jedno, a ak sa mladá generácia odkláňa od klasického interpretačného divadla, ja sa k nemu vraciam. A pretože sa moja práca volá Činohra na alterne,

2 Ljubková, Marta, a kol.; Šťastná generace; Nakladatelství Pražská scéna, AMU v Praze; 2013; str. 14; ISBN 978-80-8610-86-3

vybrala som si práve Stanislavského systém ako protipól, na ktorom budem reflektovať do akej miery sa klasické tendencie činoherného spracovania dotýkajú tej nekonvečnej a slobodnej tvorby na Katedre alternatívneho a loutkového divadla. Poznatky a zážitky zo štúdia ma stále žnú k neustálemu hľadaniu spojitostí, či rozdielov, či najdrobnejších odchýliek ktoré stoja napomedzí ´alterny a činohry´.

Citáciou by som sa rada premostila do ďalšej kapitoly:

„Na scéně je třeba jednat. Jednání, činnost – na tom spočívá dramatické umění, umění herecké.“³

3 Stanislavskij, Konstantin Sergejevič; Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta). Athos. Praha, 1946. str. 60.

2.Náhľad do Stanislavského systému

Konstantin Sergejevič Stanislavskij (*1863 – †1938), vytvoril herecký systém, ktorým sa zaoberajú generácie hercov a hereckých skupín, či škôl. Podľa môjho názoru nemálo prispel k problematike hereckej práce a techniky, ktorých výsledkom by mala byť autenticita. Svoje skúsenosti zo štúdia herectva systematicky spísal do „návodu“, z ktorého čerpalo a dodnes čerpá mnoho divadelných osobností. Takisto aj na našej škole sa dotýkame Stanislavského učenia, minimálne som ten pocit nadobudla počas štúdia na škole.

V dnešnej dobe sa režiséri často uchýľujú k divadelnej alternatíve. Dovolím si použiť úvodom citáciu, v ktorej Viliam Klimáček hovorí v skratke o rozdiel medzi alternatívneho a klasického divadla: „Alternatíva znamená mať možnosť k už existujúcim možnostiam. Teda (zjednodušene), aby vedľa veľkého, klasického „kamenného“ divadelníctva existovala aj iná možnosť zachytenia reality – menej oficiálna, drzejšia, provokatívnejšia, viac riskujúcejšia produkcia malých, alternatívnych divadiel. Alternatíva by mala byť tá šťuka v rybníku plnom kaprov. Lenže! V treťom tisícročí sa už tak premiešali štýly a režijné postupy, že kamenné divadlá začínajú uvádzať hry s alternatívnym nádychom a alternatívne divadlá siahajú po forme najkamennejšej, akou je napr. opera. Cítim, že dnes je v divadle už jedno, čo je „kameň“ a čo „alternatíva“, ale podstatné je, či je to živé divadlo a či je schopné osloviť, zaujať, zraniť, vyrušiť z nehybnosti, ohromiť, naštváť... A sem-tam to vychádza aj alternatíve, ale pozor, sem-tam aj kamenným divadelníkom, pretože divadlo je len jedno. Teda dnes už neznamená, že alternatíva je automaticky progres a klasika regres. Obom táborom sa darí prekračovať žánre.“⁴

Aj keď moderná doba napreduje aj v divadelnom umení, Stanislavského metóda je a bude aplikovateľná vždy, pretože táto technika sa dá považovať za jeden zo základných kameňov hereckého remesla a jeho zvládnutie otvára možnosti na zvládnutie ďalších hereckých techník.

Konstantin Sergejevič Stanislavskij je pravdepodobne jednou z najvplyvnejších postáv v dejinách divadla prinajmenšom 20. storočia. Dokázal zrozumiteľne pretlmočiť svoje dlhoročné herecké, režisérke a pedagogické

4 Zdroj: www.nocka.sk

skúsenosti a dodnes sa Stanislavského metóda používa.

Do histórie sa zapísal predovšetkým s Moskovským umeleckým akademickým divadlom známym pod názvom MCHAT. Stanislavskij ho v roku 1898 založil spolu V. I. Nemirovičom-Dančenkom. Vtedy mal tridsaťpäť rokov.

Stanislavskij používal termín *system* hereckej tvorby. Jednou z hlavných úloh, ktorú vytyčuje systém, je povzbudiť tvorivú prácu ľudskej prirodzenosti a jej povedomia. Nemyslel však iba na umelo vytvorenú sériu vlastných poučiek a cvičení. Tvrdí, že o umení treba hovoriť a písať jednoducho, zrozumiteľne. Nezrozumiteľné výrazy žiaka odstrašujú. Vzrušujú mozog, nie srdce. Vo chvíľach tvorby ľudský intelekt potláča hereckú emóciu. Podľa presvedčenia Stanislavského, jeho systém vychádzal priamo zo života, bol životom samým, bol založený na prírodných zákonoch.

Stanislavského systém sa stalo súborným názvom pre všetko to, čo tento režisér ponúkal hercovi pre jeho kreatívnu prácu. Neskôr ho nahrádza novší termín *metóda*.

Ak je slovo systém všeobecnejšie, slovo metóda akoby pomenúvalo jeden vyhranený postup. Metóda o ktorej radšej hovorili žiaci a nasledovníci, je vhodnejším termínom, pretože aj keď si Stanislavskij predstavoval, že to čo on spolu s V. I. Nemirovičom-Dančenkom doniesol do divadla, bude čosi pre divadlo podstatné, nadčasové a všeplatné, objektívnejší historický odstup potvrdzuje, že to tak nebolo a že Stanislavského systém tak isto ako viaceré iné predchádzajúce a nasledujúce názory na hereckú tvorbu, bol vlastne len jedným vyhraneným postupom.

To, že systém je v niektorých stránkach dokonca jednostranným postupom neznamena, že sa dnes nepoužíva ako som spomínala, že tomu je.

Stanislavského systém v porovnaní s inými hereckými technikami a školami sa síce ukazuje ako iba jeden z viacerých ďalších možných prístupov k hereckej tvorbe, ale zároveň sa predsa len dotýka najpodstatnejších a najzákladnejších otázok hereckej tvorby, ktoré sa objavujú v rôznych variantách hereckého umenia a v hereckých technikách.

A teda zmieniť tu Stanislavského považujem za dôležité predovšetkým preto, že sa podľa môjho názoru stal celosvetovo známym divadelníkom z ktorého pedagogických metód sa odvíjalo ďalšie divadelné zmýšľanie, či už tým, že tieto metódy boli opevňované, či spochybňované.

2.1. Umenie prežívania

Základom jeho systému (metódy) bolo prepracovávanie sa k tvorivému podvedomiu cez vedomú hereckú psychotechniku.

Východiskom celej myšlienky je predpoklad, že herec sa preosobňuje (premieňa) na scéne do postavy, do obrazu iného človeka. Aby dokázal čo najvernejšie a realisticky stvárniť túto jemu sprvoti cudziu postavu, musí sa vedieť vžiť do jej psychiky, preduševniť sa, prežiť s ňou jej vnútorné emócie, celý jej myšlienkový svet.

Vytvoril svoju hereckú metódu, ktorú nazval *psychickým realizmom*. Herci sa museli plne stotožniť s rolou, museli ju prežívať, museli vedieť zdôvodniť svoje konanie. Do hry vstúpili nálady, náznaky, odtiene citov namiesto okázalých a veľkolepých gest a efektných pohybov. Snažil sa zbaviť všetkých rutinných, remeselných návykov. Ktoré boli bežné v herectve tej doby. Čo sa týka gesta, spomína viaceré klišé, ako napríklad kladenie si ruky na srdce v lúboštných výstupoch, trhanie si goliera pri znázorňovaní príchodu smrti. Takéto postupy nazýval hereckými šablónami.

V hereckej tvorbe sa teda zdôrazňuje prirodzenosť a intuícia hereckého citu, aby teda išlo o pravdivé city a vášne. Herec ich nemá predstierať, naopak, má ich prežívať tak ako v skutočnosti.

Hercova práca na role zahŕňa viaceré postupy a technické prostriedky, ktoré mu umožňujú psychologicky verný, pravdepodobný a realisticky vykreslený obraz človeka. Umenie prežívania je základným kameňom celej tejto techniky, pritom však samo nemá technickú podobu, ale vyrastá z prirodzeného vedomia človeka, ktorý chce byť hercom, z jeho talentu. Preto aj keď sa niektoré časti hereckej techniky podľa Stanislavského dajú naučiť aj v škole, alebo na javisku, prvotným predpokladom pre hereckú dráhu je predsa len vrodená obdarenosť, s ktorou herec dokáže prežívať osudy iného a vyjadriť jeho vnútorné pohyby spontánnym, neformálnym konaním. Každý človek sa vie vžiť do pocitov druhého, dokážeme precítiť emócie iných. Ale nie každý je obdarený umením prežívania, teda takým nadaním, ktoré otvára cestu k hereckej profesii.

Pre Stanislavského bolo dôležitejšie „byť charakterom“ ako „robiť charakter“. Povestný je aj jeho výrok: „Herec musí predovšetkým milovať umenie

v sebe, nie seba v umení."⁵

Ide mu predovšetkým o to, aby na dosiahnutie uveriteľnej pravdy na javisku, najprv zamestnal hercovu emocionálnu pamäť. To znamená, že herec si vo svojom reálnom živote zapamätáva svoje reálne emócie, reakcie a stavy a až potom ich prenáša na javisko, teda ide o stelesnenie prežitého.

"Vezmite si nič, ako samozrejmosť. Myslite na svoje vlastné zážitky a potom ich použite."⁶

5 Zdroj: internet- www.encyklopedia.sme.sk

6 Zdroj: internet- www.encyklopedia.sme.sk

2.1.1 Emocionálna pamäť

Dovolím si povedať, že emocionálna pamäť je jeden z prírodných zákonov, z ktorého by mal herec čerpať, ryžovať.

„Herec musí pro svou tvůrčí práci disponovat s rozsáhlou emocionální pamětí. Čím je paměť silnější, pronikavější a přesnější, tím upřímnější a plnější je tvůrčí prožívání.“⁷

Aby bol herec schopný opakovateľnosti, musí ovládať pamäť nielen pre vonkajšie jednanie, tzn. aranžmá, režijné pripomienky a podobne, ale i pamäť emocionálnu. Tým myslíme pamäť, ktorá nám umožňuje vyvolať známe, už raz zažité pocity. Keď sa staneme svedkom nejakej udalosti, tak sa nám začnú ukladať spomienky do našej pamäte, ale nie so všetkými detailmi, iba s tými, ktoré na nás najviac zapôsobili. K týmto spomienkam sa nabaľujú ďalšie pocity podobného rázu z danej udalosti, vďaka čomu sa nám vytvorí hustejší okruh spomienok, ktoré potom môžeme využiť v praxi. Jedná sa o akýsi proces kryštalizácie spomienok v emocionálnej pamäti. S odstupom času sa na určitú udalosť spomína inak a vyvoláva iné pocity. Aby sa herec vyvaroval hraniu šarží, môže prežívať iba svoje vlastné emócie. Môže pochopiť rolu, vžiť sa do nej, ale prežitky, ktoré ako postava vytvára, môžu patriť len jemu samotnému.

„... herec kombinuje a skládá duši jevištní postavy z živých lidských prvků vlastní duše, ze svých vlastních emocionálních vzpomínek a podobně.“⁸

7 Stanislavskij, K. S.; Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta). Athos. Praha, 1946 s. 284.

8 Stanislavskij, K. S.; Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta). Athos. Praha, 1946 s. 272.

2.2. Tvorba dramatickej postavy s prof. IVANOM RAJMONTOM

Práca na sebe i na role vytvára príslušnú techniku. Technika, ktorej cieľom je pomáhať prírode v jej tvorivej práci, je na jednej strane poznaním prírody a jej zákonov a na druhej strane systematickým cvičením a návykom, ktorý je spočiatku vedomý a postupne sa mení na podvedomý, či proste mechanický (motorický).⁹

V tejto chvíli by som tento prístup k práci chcela ilustrovať na príklade hereckej tvorby s pánom prof. Ivanom Rajmontom (*1945 – †2015).

Celý proces, ktorý vyústil do klauzurného predstavenia, spočíval v prečítaní hry Platonov (A. P. Čechov). Následná analýza postáv a ich vzťahov nás bližšie vtiahla do deja. 'Repliky postáv nie sú ani tak dôležité ako podtexty, hľadajte ich,' stále opakoval prof. Rajmont. Niekedy treba vedieť čítať medzi riadkami a práve podtextami sa človek o postave a celom deji dozvie omnoho viac. Pri technike hereckej tvorby, ktorú rozpracoval Stanislavskij, pripadla jedna z ústredných úloh javiskovej reči. Stanislavskij vysvetľuje rozdiel medzi prednášaným textom a jeho podtextom, teda jeho hĺbkovým významom. Podtext je podľa neho synonymum smerného konania. Samotný text predlohy je iba súborom nenaplnených slov.

Tak ako celý proces hereckej premeny a stelesnenia sa nedá oddeliť od prežívania a od vyjadrenia psychickej stránky postavy, tak sa nedá javová stránka reči oddeliť od podtextov.

9 Stanislavskij, K.S.; Hercova práca na role; Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry; Bratislava; 1995; Ref. 16, s. 31;

2.2.1. Javisková reč a hlas

Ďalšou úlohou je úloha hlasu. Stanislavskij vyslovil názor, ktorý sa dá vzťahovať na jeho predstavu hereckej energie všeobecne: „Silu treba hľadať nie v napätí, nie v hlasnosti a krikú, ale v hlasových výškach a hĺbkach.“¹⁰

Na hlasové výrazové prostriedky sústredil väčšiu pozornosť, ďalej na dikciu, spev a javiskovú reč, na rytmus a tempo.

Jedným z hlavných predmetov hneď po hereckých hodinách sa dá považovať predmet - javisková reč. Pravidelné individuálne hodiny s profesorkou na špecificky zameranú výučbu hlasu, ma presvedčili o tom, že ovládnuť nielen javiskový ako taký, ale aj český jazyk, nie je žiadna „brnkačka“. Vyžaduje to dôslednú a technickú prípravu. Hodiny ´rozmlouvání´, jazykolamov, prednesov a nespočetné množstvo dychových cvičení.

Cudzí jazyk, pre mňa češtinu – som rozhodne nebrala ako prekážku, práve naopak. Bola to pre mňa výzva, konečne sa dobre naučiť český jazyk. Od detstva som sa stýkala s česky hovoriacou rodinou a slovenská televízia doteraz pravidelne vysiela filmovú produkciu bratov Čechov. Ale keď som nastúpila na DAMU, k štúdiu českého jazyka som sa chovala s pokorou. Učila som sa novým pravidlám a zákonitostiam (hlavne čo sa týka skloňovania a českého pravopisu). Pani profesorka kládla dôraz na to, aby sa mi oba jazyky, ako môj materinský – slovenský, tak český, nemiešali navzájom. Aby som v češtine nenahradzovala slovíčka slovenskými a naopak. Touto slovnou drezúrou sa mi podarilo uchopiť krásu českého jazyka s ľahkosťou, či už v prednese, v herectve, či v osobnom živote.

Vďaka hodinám javiskovej reči sme sa naučili ako pred predstavením precízne rozcvičiť a zároveň uvoľniť hlasové a svalové ústrojenstvo v oblasti mimiky, ako si nájsť vhodnú hlasovú polohu k prednesu, či hlavovú rezonanciu.

Medzičasom sme sa viac ako týždeň s Ivanom Rajmontom rozprávali o hre a postavách, hľadali najdrobnejšie súvislosti, doslova sme si postavu naštudovávali. Až potom sme sa mohli uchopiť charakteru a „obliecť sa do jeho šiat“. Ako sa však dostať k prirodzenému prejavu v role postavy? Na to nie je

10 Stanislavskij, K.S.; O hereckej práci; TÁLIA-press; Bratislava; 1997; Ref. 36, s. 163; ISBN 80- 85455-47-1

recept. Snáď možno využiť niektoré z ciest, o ktorých som sa doteraz zmienila. Herec by si mal ujasniť aká postava je, zmocniť sa jej charakteru a pochopiť jej filozofiu.

Ja som dostala rolu Any. Boli to jedny z prvých hereckých klauzúr, predvádzané v Řetízku. Prvé stretnutia s režisérmi – študentmi réžie a prvé pocity a neistoty, byť režírovaný niekým, o kom viete, že tiež len hľadá, skúša, tápe. A tu prichádzam k istému momentu – tváriť sa ako herec a nechať sa režírovať, i keď viem, že sme na tej istej ´študentskej lodi´? Alebo proste len vyzmizíkovať role - ja herec, ty režisér a pustiť sa do výživnej spoločnej tvorby. Zrušiť všetky predsudky a očakávania a pustiť sa do toho naplno. Súdržnosť a kreativita. To je to čo spája silu študentov a prepojuje poslucháčov všetkých katedier.

Bola som pridelená do skupiny Jana Lesáka, poslucháča réžie. Samozrejme, že to bol on, ktorý prichádzal s nápadmi a svojimi predstavami, ako situáciu stvárniť, uchopiť. Každý nový deň sme skúšali rôzne varianty pridelených dialógov, až sme sa nakoniec každý ustálili vo svojej postave.

2.2.2 Tvorba postavy

Prvotnou úlohou v procese preosobnenia do postavy je jej už spomínaná charakterizácia. Musí sa špecifikovať typové zaradenie (aristokrat, sedliak, vojak, atď.) a upresniť sa ďalšie črty danej postavy, jej sociálne zaradenie, povaha, až po úroveň celkom individualizovanú, v ktorej sa vonkajší výzor a konanie stretne s vnútornou psychickou podobou postavy.

Konanie herca a jeho vyjadrovacie prostriedky, ako sú postoje gestá, priestorový pohyb, javisková chôdza, to všetko sa musí prispôbiť vnútornej plasticite postavy. Odrazu som mala pred sebou pevný text, ktorý ponúka milión spôsobov, ako ho povedať. Nejde však o intonáciu. Pod každou replikou sa skrýva podtext, postoj, pocit, názor, ktorý keď si ujasním, nemusím filozofovať nad tým ako herecky jednať. Dôležité je oživiť rolu a hru ľudským duchom, teda bolo pre mňa primárne psychologicky pochopiť postavu. Dokázať v nej zmýšľať mi umožňovalo dať môjmu hereckému prejavu voľnosť a s prehľadom som mohla hovoriť repliky tak, aby vyzerali autentické - že vznikajú na mieste, z hlavy postavy.

Podtext neustále plynie popod slová textu, zdôvodňuje a oživuje ich. V opačnom prípade zo seba herec iba súka naučené slová, a teda sucho, poprípade s falošnou intonáciou v hlase, oznamuje divákovi text svojej postavy. Vnútorne nenaplnené slovo je len vonkajšou nálepkou. Text postavy, pozostávajúci z takýchto nálepiek, je len radom prázdnych slov.

2.2.3. Magické KEBY

Najskôr si herec musí určiť dané okolnosti, úprimne im uveriť a „skutočnosť vášní“ z nich sama vyplynie, praví K. S. Stanislavskij. Tiež podotýka, že na javisku treba konať. Totiž na konaní a aktivite sa buduje dramatické umenie. Slovo dráma znamená v starej gréčtine – konanie, ktoré prebieha. V latinčine mu zodpovedalo slovo actio, z ktorého koreň „act“ prešiel aj do našej reči „aktivita“, „akt“. To ale neznamená, že nehybnosť herca na javisku, napríklad, keď iba sedí na lavičke a nič nerobí, sa považuje za pasivitu. Naopak, môže byť celkom iste aktívny. Síce nie fyzicky, ale psychicky a teda keď je úplne prítomný. Neraz som zažila v divadle situáciu, že mňa ako diváka takýto herec dokázal strhnúť natoľko, že som celú pozornosť venovala jemu, nehľadiac na to čo sa dialo okolo neho a vzrušujúco som očakávala, čo a kedy už niečo urobí, či povie.

K. S. Stanislavskij opisuje vo svojom diele O hercovej práci, ako svojich študentov vždy nabádal, aby každé konanie bolo vnútorne zdôvodnené, logické a v živote pravdepodobné. Popri tom ich na jednoduchom slovíčku „keby“ vedie k osobnej predstavivosti, aby si neustále kládli okolnosti, ktoré ich nútia robiť akciu príťažlivejšou. Vysvetľuje, že nejde o vonkajší cieľ, ale o vnútorné popudy, dôvody a okolnosti, pod vplyvom ktorých konáte. Tajomstvo sily slova keby spočíva aj v tom, že nehovorí o reálnom fakte, ale o tom, čo by bolo keby... Nič netvrdí, len predpokladá, predkladá otázku na riešenie. A herec sa usiluje na ňu odpovedať. Mimoriadne dôležitá vlastnosť slovíčka keby ho spája s podstatnými piliermi a to je aktivita a činorodosť tvorby. Počas skúšania v Ďetízku takýchto ´keby´ padlo snáď miliónkrát. V skupine sme boli štyria. Postavy boli tri. Skúšali sme, hľadali ako to nakombinovať, ako sa prestriedať, zalternovať. Keď tu Janek – režisér daného úryvku, ktorý si sám vybral k réžii, nakoniec vyhlásil : ´A čo keby bol Platonov schyzofrenik?´ A tak sa stalo, že Platonova hrali jak Martin, tak David, naraz na javisku. Janek nám svojím magickým keby, otvoril mnoho možností, práve k spomínanej činorodej akcií. Obaja spolužiaci vedeli ten istý text a repliky sa poprepietali tak, že sa krásne dopĺňali, alebo naopak si protirečili v súlade s podchytenou schyzofrenickou postavou Platonova.

2.2.4. Predstavivosť

Predstavivosť a fantázia sú nepostrádateľnými nástrojmi herca. „Dané okolnosti“ a „keby“ sú síce čiastočne určené autorom, ale aby bolo jednanie autentické, musí ich herec pomocou predstavivosti a fantázie dotvoriť. Napríklad si musí určiť, čo sa udialo pred začiatkom hry, po skončení, odkiaľ jeho jednajúca postava prichádza a kam odchádza, keď opúšťa javisko. Povedať si čo v rámci príbehu jeho postava koná, keď práve nie je na javisku. Scénické poznámky bývajú podľa Stanislavského príliš všeobecné na to, aby ich herec autenticky spracoval. Musí zapojiť predstavivosť a určiť si čomu sa smeje, kam odchádza, prečo je rozčúlený,... Profesor Rajmont, nám neraz na hodinách opakoval, že si sami musíme hľadať tieto dôvody. A že herec neodchádza zo scény, iba preto, že si povedal, že odíde! Ivan Rajmont totiž toto naše konanie, vždy dokázal rozlúštiť – že naše pohnútky na javisku boli ploché. A tak prízvukoval, nech všetko robíme so zámerom, najlepšie v myslení postavy.

Stanislavskij popisuje rôzne etudy na precvičenie predstavivosti a fantázie. Uvediem príklad, v ktorom Stanislavskij popisuje tvorivú prácu s jeho študentmi. Herci dostali za úlohu zahrať situáciu, v ktorej ako členovia vedeckej expedície strokotajú v pralese. Musia opraviť lietadlo, obstaráť si potravu, zaistiť bezpečnosť, postaviť obydlie, báť sa o svoj život, atd. Nedokázali si predstaviť, že táto úloha sa dá splniť v dekorácií izby.

„Přece nám nebudou dělat zvláštní dekoraci. Tím spíše, když máme pro takový případ po ruce svého výtvarníka. Tím výtvarníkem je naše vlastní představivost. Dejte mu příkaz!“¹¹

Odrazu bola miestnosť horským údolím, stôl veľkým kameňom, lampa tropickou rastlinou, luster konárom s plodmi...

Profesor Rajmont nás tiež učil podobne konať a existovať na javisku – v predstave videného života a vo svete predstavovania si vecí. Jednať sám za seba a zo seba. Herec na javisku existuje vtedy, kde na seba v danej situácii prestane prihliadať ako pasívny divák, bude vnímať všetko, čo ho obklopuje, čo sa okolo neho deje a začne na to autenticky reagovať.

11 Stanislavskij, K. S.; Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta). Athos. Praha; 1946 str. 75

2.3. Tvorba dramatickej postavy s MIROSLAVOM KROBOTOM

2.3.1. Dialogické jednanie

V ďalšom rade by som chcela načrtnúť herecký a režijný prístup pána Krobota. S ním sme si vzali rozobrať postavy napísanej hry Racek (A. P. Čechov). Prvým krokom bolo prečítanie si hry, oboznámenie sa s textom a postavami, porozumenie kontextu. Potom sme si rozdelili postavy a snažili sa o nej vyzistiť čo najviac. Jednalo sa o viac než podobný postup s p. Rajmontom. Potom sme však pristúpili k samotnému tvoreniu postavy, pre nás novinkou. Skrz dialogické myslenie/jednanie. Najprv sme sa ale každý na „javisko“ (ak tým môžem nazvať náš ateliér) postavili sám za seba. Tieto výstupy môžem celkom iste nazvať autentickými. Herec totiž iba existuje na javisku a hovorí, čo sa mu plynie hlavou. Myšlienky. Tok myšlienok. Rozhovor. Dialóg. Verejná samota. Síce sa stáva, že herec má sklony, k tomu aby diváka zaujal, pobavil, ale v tú chvíľu sa už z pozadia ozve: ‚Nejste sama..., buďte sama.‘ Ako ale môžem byť sama, keď viem, že sa na mňa díva niekoľko párov očí? Ale samozrejme, že sa to dá. Urobím si okruh pozornosti, zúžim ho na seba, a vnímam iba svoje ja, spoznávam sa, rozprávam sa so sebou. Súčasťou bolo tiež cvičenie na sebe-skenovanie v priestore a odprostenie od momentu vnímania obecnstva, tzn. odprostenie od vedomia, že sa na mňa niekto díva. Niekoľko krát sa mi podarilo, že som so sebou začala viesť tak zaujímavý rozhovor, že ma celú pohltil, a na chvíľu som naozaj zabudla, že ma niekto pozoruje. Prerušila to až reakcia divákov, na nejakú moju vtipnú hlášku.

Každý sme si teda vyskúšal byť chvíľu na javisku sám a potom sme prešli k ďalšej fáze a to k dialogickému jednaniu postavy, ktorú sme dostali. To bol veľmi zaujímavý postup. Keďže som šla ako prvá, hneď sme narazili na kameň úrazu, ktorým bola tendencia predvádzania postavy a samotného predvádzania sa. Začala som ukazovať ako asi chodí, aké má gestá, ako vyzerá... O čo p. Krobotovi v skutočnosti nejde. Snažil sa nás usmerniť k tomu, aby sme sa do postavy vcítili, a skúsili v nej premýšľať, ako sa asi cíti a čo prežíva v takej a takej situácii, aký má vzťah k tomu či onomu. Nejde ani o to mať perfektne prečítanú hru, ale vedieť rozpoznať vzťahy medzi postavami. Vďaka tomuto jednaniu môže dôjsť k zaujímavým objavom vnútorného ja postavy, ktoré

umožňujú hercovi dostať sa bližšie k jadrú postavy.

Myslím si, že prof. Krobot sa nám snažil ukázať cestu, ako objavovať to, čo je za textom. Za tým ako sa postavy chovajú a čo hovoria. Tvrdí, že slovo a jednanie slovom je asi tak desatina skutočnej a úplnej komunikácie medzi ľuďmi. Ďalšie percentá naskakujú fyzickým jednaním, rečou tela, vizuálnym kontaktom, rytmom, atď.

Ako pedagóg rozvinul Vyskočilové dialogické myslenie v metódu dialogického jednania. Ale ani v tomto prípade sa nejedná o návod „ako hrať“. Tieto cvičenia sú v podstate zamerané na to, aby herec zistil, ako a čím funguje a aby sa snažil využívať tento potenciál vedome a cielene. V podstate by mal takýto herec zistiť, ako tvrdí prof. Krobot, že ideálne je hrať a pritom nehrať... V tom zmysle, že najlepšie je využívať svoje osobné danosti a schopnosti, pretože práve tie sú zárukou pravdivosti a tým pádom aj dôvery divákov. Emócie by sa podľa neho mali pridávať ako posledné a to vo chvíli, keď si je herec celkom istý situáciou a jednaním. Stará pravda hovorí, že plakať by mal divák, nie herec.

O skúšobnom procese hovorí ako o príprave na komunikáciu s divákom. Hádanka o tom, ako bude divák reagovať, je vlastne pohonný motor skúšania. Náš workshop neústil do žiadneho výsledného klauzurného výstupu. Takže sme si prešli iba procesom samotným, a spomínanú hádanku sme riešiť nemuseli. O to bol proces uvoľnenejší, prínosný a veľmi výdatný.

Čoraz viac nadobúdam pocit, že dôkladný návod k herectvu neexistuje. Každý sa snaží čo len najvernejšie opísať overené postupy, princípy, metódy, či šablóny. Podľa mňa je dôležité aby si každý herec osobne zvolil svoj herecký svet- systém- vesmír, ktorému naprosto verí. Aj K. S. Stanislavskij praví:

Čo to je takzvaný „systém Stanislavského“? Podotýkam vopred, že žiadny „môj“ systém, „tvoj“ systém neexistuje. Je len jeden systém. Prirodzený tvorivý proces.

*Ak nachádzam určité spojitosti medzi našimi skúsenosťami zo školy a Stanislavského metódou, tak práve on popisuje tzv. **tvorivý kruh**, alebo verejné osamotenie nasledovne:*

„Je to ten stupeň soustředění na jedné myšlence, při němž nervy, jejichž prostřednictvím pozornost pracuje, jsou soustředěné. Ale soustředit je-je

*ještě málo, musíme je mezi sebou svázat bdělostí, aby všechny pracovaly jedním směrem, aby magnet jedné určité myšlenky přitahoval všechny myšlenky k sobě.*¹²

12 Stanislavskij, K. S.; Dotvoření herce; Vydání 1, Praha: Athos; 1949; str.56

2.3.2. Javisková pozornosť

Táto kapitola sa zaoberá problémom pozornosti. Stanislavskij píše ako sa snaží naučiť svojich žiakov odprostiť sa od rušivých elementov okolia a rozvíjať tvorivú pozornosť. Popisuje, že jeho žiaci pracovali na etudách pri zatvorenej opone, ale v okamihu, keď sa otvorila štvrtá stena, tak sa študenti neboli schopní sústrediť na zadanie, pretože ich rozptyloval otvorený priestor a oni mali potrebu sa mu prispôsobovať tak, ako keby bol v hľadisku divák. Bolo to tým, že sa sústredili viac na rušivé elementy, než na samotné zadanie. Tvorivá pozornosť spočíva v tom, že si herec musí nájsť predmet svojej pozornosti na javisku, nie v hľadisku.

Připoutání na předmět vyvolává přirozenou potřebu něco s ním udělat. Vždyť činnost ještě více soustřeďuje pozornost na předmět. Takovým způsobem se pozornost slévá s jednáním, prolíná se s ním a vytváří pevné pouto s předmětem.¹³

Úlohou tvorivej pozornosti je naučiť herca dívať sa a vidieť, pretože akonáhle herec vstúpi pred divákov, má pocit, že sa musí dívať inak, než ako sa díva obvykle.

*Herec má rozvíjať svoje všeobecné tvorivé dispozície, predstavivosť a potom schopnosť zapojiť do procesu tvorby svoje emócie, vôľu, rozum, sústredenie, citovú pamäť, cit pre pravdu, krásu, rytmus, logiku citov, živé pociťovanie objektov a vzájomného styku s nimi.*¹⁴

Naviažem znovu na emocionálnu pamäť a učenie Stanislavského, ktorý prízvukuje, že druhotné spomienky sú vzácne aj preto, lebo herec nevkladá do hry prvé, čo mu príde na um, ale najkrajšie, najdrahšie spomienky na zažité pocity. Život postavy, ktorú stvárňujete utkaný z vybraného materiálu emocionálnej pamäti a neraz je hercovi drahší ako jeho bežný, každodenný život. Či to nie je základ inšpirácie? Herec vyberá zo svojho vlastníctva všetko najlepšie a prenáša to na javisko. Pritom forma a prostredie sa menia podľa požiadaviek hry, no hercove ľudské city, súzvučné s citmi postavy, musia ostať živé. To nemožno ani falšovať, ani vymeniť za herecké nadhrávanie. Čím hlbšia je

13 Stanislavskij, K.S.; Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta). Athos. Praha, 1946. str. 124.

14 Místík, M.; Herecké techniky 20. století; Bratislava 2003; Vyd. VEDA; str. 31; ISBN 80-224-0779-8

emocionálna pamäť, tým obsahuje viac materiálu pre vnútornú tvorivú prácu.

Psychologický prístup Stanislavského nie je psychoanalytický. Je skôr zaznamenávajúci, realisticky odrážajúci skutočnosť. Ak však hovoríme, že nie je psychoanalytický, neznamená to, že by bol povrchový, či povrchný. Stanislavskij celou technikou hereckej tvorby smeruje k prieniku do ľudského vnútra. Má sa však zachytiť stav taký, aký v skutočnosti je. Nejde za, ani ponad realitu, nevykladá ju, nehľadá iný, nadzmyslový rozmer psychiky. To je ďalšia charakteristická črta, nielen jeho systému, ale aj väčšiny jeho inscenácií. Je to prejav dobového realizmu, dominujúceho vtedy v divadle a vo všetkých druhoch umenia.¹⁵

15 Místík, M.; Herecké techniky 20. storočia; Vydanie 1, Bratislava: VEDA, 2003; str.36; ISBN 80-224-0779-8

3. Herecká prax v Disku

Štúdium každého poslucháča herectva vyústi do posledného absolventského ročníka, kde je našou hlavnou úlohou prax v divadle, myslím tým v rámci akademickej pôdy - divadlo Disk. Toto školské divadlo zahájilo svoju činnosť už v septembri 1945. V priebehu ďalších desiatok rokov sa Disk formoval a adaptoval sa v divadelný priestor, ktorý maximálne vychádza v ústrety rôznorodým umeleckým potrebám študentov a vo svojej variabilite sa môže porovnávať s poprednými českými scénami. Aj vďaka tomu vytvárajú absolventské ročníky DAMU v súčasnej dobe inscenácie, ktoré divadlu DISK udržiavajú priazeň a návštevnosť širokého obecnstva. Tu nastáva ten zlomový bod, teda aspoň sa o ňom od prvého ročníku hovorí, že to je ten moment, kedy ideme „s kožou na trh“. Pôsobenie v Disku a predovšetkým vstup do neho je spojený s veľkým očakávaním. Očakáva sa, že uplatníme a završíme naše doterajšie pôsobenie na škole a predstavíme sa nielen ako herecké individuality, ale ako celý ročník, takpovediac 'herecký súbor'. Veľá záleží na tom, aké je rozpoloženie ročníka a priateľské pomery v ňom a taktiež na výbere režiséra a teda mať šťastie na prideleného režiséra „zhora“. V režisérskom ročníku, ktorého študenti mali režírovať naše absolventské predstavenia, zostal jeden jediný poslucháč. Preto sme, po konzultáciách s J. Havelkom, mali možnosť osloviť rôznych originálnych režisérov (Petra Tejnorová: Brak on Air, Braňo Mazúch: Pitinský slovník, Jiří Havelka: Regulace intimity, Jan Mikulášek: Hodní chlapani.)

Náš ročník môžeme považovať za teleso rokmi, zážitkami, zájazdmi a veselcami, ale aj hádkami zomknuté a prepojené. A v akomkoľvek náznaku nepomerov sa nakoniec dokážeme zohrať a pracovať s profesionálnym prístupom a nasadením. V praxi to vyzerá tak, že s patričným sústredením, nám to vždy na javisku spolu funguje (a divák nemá šancu zistiť, že krátko pred predstavením prebehla nejaká výmena názorov...)

Napätie, vzrušenie, očakávanie, omyly, stres, zodpovednosť, radosť, krč. To všetko a mnoho viac nás čakalo s nástupom do Disku.

3.1. Pitinský slovník

Naše prvé absolventské diskové predstavenie bola veľmi zaujímavá záležitosť, s experimentálnym potenciálom a veľmi špecifickou prípravou.

S Braňom Mazúchom -ďalej len Braňo- sme sa začali stretávať už 3 mesiace pred plánovanou premiérou. Samotnému skúšaniu ešte predchádzal niekoľkodňový workshop, ktorého výstup vyústil do hereckých klauzur. Výsledkom boli krátke útržky z diela Jana Antonína Pitinského (*1955, vlastným menom Zdeněk Petrželka), prierez ukážok fyzických cvičení, koláž osobných zážitkov s dôrazom na reflexiu každodenných skúseností a prežitkov, s cieľom naladiť sa na formu pripravovanej inscenácie.

Rozhodla som sa načrtnúť tento tvorivý proces, pretože mám pocit, že je do istej miery činoherne spracovaný, minimálne má spoločných niekoľko znakov s metódami vyššie uvedenými.

Tušili sme, že naše prvé predstavenie bude stret niekoľkých aspektov: zoznámenie sa s prvým diskovým „veľkým scenárom“, rozdelenie postáv, šitie kostýmov na mieru, oslobodenie sa od útulných ateliérov a prestup na veľkú hraciu plochu, usídlenie sa na svojom hniezdočku v hereckej šatni a minimálne hodina „hracieho času“ na doskách vytúženého Disku.

Cvičenia, prehľbovanie fantázie

*Predstavivosť nám vyvoláva to, čo sa stáva, čo jestvuje, kým fantázia to, čo neexistuje, čo zo skutočnosti nepoznáme, čo nikdy nebolo a nebude. Fantázia vie všetko a všetko dokáže. Pre umelcov sú predstavivosť a fantázia nepostrádateľné.*¹⁶

16 Stanislavského metóda herecké práce; zpracoval Radovan Lukavský; Vydanie 1., Státní pedagogické nakladatelství; n.p. 1978; str.27

Na základe niekoľkých cvičení sa nám Braňo pokúšal otvoriť brány k našej fantázií. Tieto cvičenia nám pripadali spočiatku veľmi čudesné, ale mali svoj zámer. Uvoľniť sa pred procesom tvorby, brnkať na zmysel pre predstavivosť.

Jedným z cvičení, alebo ak chcete experimentov, ktoré vo mne zanechali síce nepríjemnú, ale naozaj záživnú spomienku, bola práca s čerstvým mäsom. Braňo nám každému rozdal za hrst' pomletého surového mäsa (inšpirované jedným z J.A. Pitinského diel - Buldočina). My sme si ho v ležatej polohe mali priložiť na akúkoľvek časť nášho holého tela. Nieкто si ho priložil na čelo, iný na brucho, hrud', rameno, nos... Ja som si ho priložila na krk, resp. hrtan. Braňo sa nás potom podprahovým hlasom (teda ako sa mi po chvíli jeho hlas javil) snažil navádzať k fantazijnému mysleniu, a teda postupnou vedenou sugesciou sme si začali pripúšťať, že to mäso, ktoré sme pomaly prstami objavovali a ohmatávali, je naše vlastné. Jeho hlas mal po chvíli až hypnotický potenciál a naozaj som svoje sensorické myslenie dokázala na tú krátku chvíľu oklamať. So zavretými očami som počula mľaskanie 'vlastného' mäsa, a dostala som pocit, že sa hrabem vo vnútornostiach vlastného ústrojenstva v okolí hrtanu. Tento jav sprevádzal moje hlboké a rýchle dýchanie, ktoré tiež ovplyvnilo moju myseľ. Myslím, že každý z nás prešiel rôznymi fázami napätia. Mne na záver prišlo z toho zle. Bola to záživná skúsenosť. Režisér sa môže občas stať manipulátorom a mať svoje metódy, ako herca spracovať a dostať tam, kam on sám potrebuje, bez akejkoľvek obhajoby svojich požiadaviek. Braňovi išlo vyslovene o silný prežitok, nebál sa oslovovať náš zmysel pre predstavivosť a dať si za cieľ prehĺbiť našu fantáziu niekedy až takými extrémistickými (či drastickými) cvičeniami. Zdrojom podnetov bola práve surovosť diel J. A. Pitinského, ktorá bola sprostredkovaná skrz cvičenia.

Texty, scenár

Braňo nám nepredstavil hneď hotový scenár. Počas štúdia sme boli často vedení k autorskej a kolektívnej tvorbe. Inak tomu nebolo ani pri vzniku tohto predstavenia.

Od Braňa sme dostali obrovský priestor k vlastnej iniciatíve a prinášaniu nápadov v podobe piesní, básní, skrípt, obľúbených útržkov z hier J. A. Pitinského. Postupne sme si prečítavali jeho diela (sociálna dráma *Matka*, *Buldočina*, *Park*, *Pokojíček*, básnická zbierka *Lulku Tatíčkovi*, baletné libreto *Pády*) a kolektívne sme útržky skladali do výslednej koláže. Čiže scenár a pridelené role sa vynárali a pridelovali až na skúškach samotných.

Jedným zo základných znakov tvorby J. A. Pitinského je jeho špecifický jazyk. Používa svojské a netradičné výrazy a slovosled, dalo by sa povedať mozaiku slov, a vyhranené nárečia (od Domažlic až k Hanácku...).

Sprvoti nám trvalo osvojiť si tento jedinečný jazyk ale naučili sme sa, že koordináciou najrozličnejších dôrazov na vetách či slovách dokážeme vytvoriť najrôznejšie hĺbky a perspektívy reči. Ak sa tiahnu k hlavnému cieľu po línii podtextu a smerného konania, je ich význam v reči dôležitý, pretože pomáhajú naplniť to najdôležitejšie: oživiť rolu a hru ľudským duchom.

Najťažšie bolo pre mňa osvojiť si tento cudzí jazyk, ktorý mi na začiatku išiel ťažko 'do úst'. Hovoriť bez falošného pátosu a orientovať sa na podstatu a významy diela. Sústrediť sa na hlasitosť, sýtosť hlasu, dikciu a novú formu vyjadrovania citov a myšlienok. Aj to sú úlohy, ktoré by mal podľa Stanislavského herec-virtuóz zvládať dokonale.

Spracovanie textu je jedným z pilierov činoherného herectva. V našej úprave textov J. A. Pitinského sa explicitne miesia prvky činohry a alterny. Nevychádzali sme z ortodoxne napísaného textu, nedržali sa dopredu napísaného scenára, nešlo o interpretáciu textu. My sami sme boli autormi tohoto diela, autorsky sme do neho zasahovali a vytvárali z ucelených dramatických textov nové a nové útvary.

Rozdelenie postáv

Ako som načrtla, obsadenie postáv sme zďaleka nevedeli, ako to býva zvykom pri „prvej čtenej“. Samozrejme Braňo istú predstavu mal, preto sa s nami pripravoval, poznával nás, aby nám potom adekvátne dokázal prideliť

postavy. Každému z nás venoval osobitý čas, neustále nás vyzýval k tvorbe, čítaniu a aby sme boli sami sebe inšpiráciou. Dbal na dôkladné prípravy textov a iných domácich úloh.

Lída

Je dôležitejšie „byť charakterom“ ako „robiť charakter“
(K.S.Stanislavskij)

Moja postava Lída (postava z hry Pokojíček) bola v samotnom predstavení na scéne už od začiatku, ale prvú repliku prenesie až na sklonku druhej polovice. Bolo pre mňa trochu obtiažne zažiť si text, pretože som za celú dobu nevedla súvislejší dialóg. Než som sa dostala k slovu, koláž som ako aj ostaní herci, dotvárala krátkymi kolektívnymi výstupmi (obrazovými, či choreografickými), piesňami, alebo iba jednoduchým prechádzaním cez scénu.

S nekonečným mlčaním a na konci siahodlhým a monológom som sa napokon vysporiadala. Avšak vynoril sa zásadný problém a síce uchopenie postavy. Pochopiť jej všetky motivácie, dôvody toho, prečo a čo hovorí a dostať sa do myslenia postavy. S Braňom sme precízne rozoberali monológ Lídy a hľadali tie najjemnejšie odtiene jej psychického rozpoloženia. V onom monológu sa Lída strháva do expresií nenávisť, lásky, bolesti, sebaľútosti, výčitiek, vyhrážok a nakoniec skrehne nad detskými spomienkami. Bola to pre mňa mimoriadne široká škála emócií, na tak malom priestore – učupená na lavici, prehovára k sestre Marii za dverami, no dvere sú fiktívne. Dáva sa jej priamo do očí.

V tomto momente som sa potýkala s ďalším problémom a to s udržaním koncentrácie. Moja herecká partnerka sa na tú – pre mňa siahodlhú - chvíľu stala divákom, pozorovateľom. A tak sa stávalo, že sme sa počas skúšania, ocitali s Terezou Volánkovou v kĺčoch a záchvatoch smiechu a ja som nebola schopná monológ dokončiť. Vtedy som sa pokúšala zahnať nesústredenosť, práve už spomínaným, kruhom pozornosti. Zamerala som všetky svoje myšlienky na pocity postavy, na to, čo práve hovorí a naozaj som sa do nej vciťovala, akoby som rozprávala môj životný osobný príbeh. Dokázala som sa odrazu na sestru Marii dívať s takou patričnou nenávisťou, že mi bol jedno každý jej úškleb či iná pohnútko vyhodiť ma z role. Práve naopak, dokázalo ma to akurát viac

vyprovokovať k expresívnejším reakciám. Myslím si, že autenticita prejavu závisela na prepojení mojej mysli s myslou postavy, osvojenie si prostredia, v ktorom sa nachádzala a ujasnenie si vzťahov s ostatnými postavami, s ktorými sa potýkala.

Kostým, eventuálne prostriedok k pozdvihnutiu charakteru: Lída mala na sebe uplé kvetované šaty s výstrihom. Šaty, ako symbol dievčensťva (zvýraznené bielymi ponožkami v čiernych balerínkach) a panenstva, zároveň spojené s vyzývavosťou. Lída na prvý pohľad pôsobila dojmom poslušnej až zahriaknutej dcéry v štvorčlennej rodine. Takisto golier na krku, ktorý bol súčasťou kostýmu v druhej polovici, znázorňoval patričnú sklúčenosť jej charakteru, so zadným plánom 'narovnať' je pokrútenú osobnosť. Kvetované šaty, prekryté šedým svetlom tiež svedčia o tom ako Lída márne bojovala o autoritu v rodine, síce bola živočíšna, ale jej nevyrovnanosť v tejto zvrhlej rodine jej učinila pády do tichých depresí.

Každá postava v Pitinskom slovníku trpela istou deformáciou. Skryté defekty týchto individualít sa prejavovali či už v reči, v svalovom tonuse, v držaní tela, chôdzi, či v inom fyzickom konaní.

Vonkajšia charakterizácia vysvetľuje, ilustruje, a tým aj približuje vnútorný svet postavy.¹⁷

Do Lídy som vniesla nádych retardovanej osôbky, s problémom začleniť sa do okolitého sveta. Či existencionálne, či duševne. Keďže v prvej polovici trpela nemluvnosťou, vsadila som na fyzické a vonkajšie prostriedky k uchopeniu postavy. Napríklad pri úvodnej gospelovej piesni, spieva na mikrofón, s priblížým úsmevom, s dlhými tupými pohľadmi do neznáma a jej postoj stále sprevádza nejaký vrt, vykrúca si členky do strán, celé telo zvláštne ohýba a podobne. Tieto fyzické charakterové znaky som sa snažila rozvíjať čo najviac, zároveň ich obmieňať počas celého predstavenia a tzv. 'nevypadnúť z role', aby som v závere mohla tieto naakumulované abstrakty odraziť do extrémnych polôh jej výstupov a slovných prejavov.

17 Stanislavskij, K.S.; O hercovej práci; TÁLIA – press, Bratislava; 1997; str. 119; ISBN 80-85455-47-1

Scénografia

V prvej polovici bola scénografia veľmi jednoduchá a pripomínala skautský tábor. Na scéne boli v rade postavené štyri stany s drevenou podsadou a dvierkami. Zatiaľ čo v prvej polovici bola úloha scénografie čisto estetická, v druhej polovici niesla významotvorný potenciál v podobe hracieho priestoru, plochou rozdeleného na štyri štvorce. Z podsad sa vytvorilo vyvýšené pódium, ktoré bolo obklopené divákmi z troch strán. Vzniknutá aréna sa premieňala otváraním a zaklapaním podsad, a tak v každom zo štvorcov sa odohrávala vždy iná scénka, znázorňujúca vždy iný čas a priestor. V druhej polovici sa z tých mnoho príbehov striedali už iba dva príbehy (Pokojíček a Park), a tak bola koláž textov o niečo prehľadnejšia v druhej polovici než v prvej.

Nevšedné na tom bolo to, že keď prišiel divák po prestávke naspäť už nemohol nájsť svoje pôvodné miesto na sedenie. Prestavbou cez prestávku sa hľadisko, z tzv. klasického kukátkového, zmenilo na arénu.

Pre nás hercov, to znamenalo väčšie sústredenie na technické prostriedky, ako je hlasitosť (a technika javiskovej reči vôbec), a vnímanie divákov z viacerých strán. Naopak divák mohol jednotlivých hercov vidieť vždy z inej perspektívy, a tým pádom sme zas a znova museli dbať nielen na hlasové výšky a rezonanciu, ale takisto na fyzickú charakteristickú 'rečovosť' tela. Postavy sa v rôznych časových líniach dostávali do krajných polôh (fyzických i psychických), v ktorých sa museli vysporiadať s vyhrotenými situáciami. Učili sme sa chápať pohyb ako metaforu a prostriedok k vyjadreniu sa.

Hudba

Počas skúšania sa nám podarilo vytvoriť samostatné hudobné teleso, ktoré sprevádzalo celú inscenáciu. Na nástroje sme hrali my, herci samotní. Tvorba bola kolektívna, pod hudobným vedením spolužiaka Jana Čtvrtníka. Počas štúdia sme totiž nadobudli pocit, že on je z nás v tejto oblasti najvyspelejší, najšikovnejší a elegantne nám dokáže vysvetliť hudobné javy a zámery.

A teda, kto čo vedel, toho sa chopil. Prínosným do našej 'Pitinského kapely' boli originálne nápady, autorská tvorba v podobe zhudobňovania textov J. A. Pitinského a improvizované nástroje. Napríklad také bicie boli postavené z

kostry školskej lavice a samotný kopák a bubon z niekoľkých plastových, na seba pozliepaných, barelov.

Naša hudobná produkcia by sa dala opísať niekoľkými slovami: (pa)zvukové sprevádzanie, atmosféricky dotvárajúci situáciu; podchytáva podtón, náladu scény, podvedome a trochu vtieravo vrýva náladu pod kožu.

Ocenila som, že si kapela osvojila multi-žánrový štýl a divák mohol byť svedkom kresťanskej rockovej kapely a náboženského rituálu s divno-gospelom, spievajúcim 'Hálélujá, tady jdu já' stále dokola, s úmyslom nenútene vyzvať diváka tlieskať nad hlavou a spievať s kapelou. Ďalej mohol byť svedkom rapového prednesu kanára a jeho piesňou 'Derrr' s úderným beatboxom, v podaní M. Dědocha. Ďalej zaznela zhudobnená až lyricky podaná cesta Marie a Jozefa do Betléma, a veľa ďalších piesní, či už len hudobných motívov sprevádzajúcich inscenáciu.

Jedným z najväčších hudobných atmosférických výstupov považujem začiatok druhej polovice. Začína rachotom – neúprosným bubnovaním do spomínaných bicích, ktoré podchytávajú danú náladu: zúfalá matka kričí do mikrofónu, naliehavo a zlostne. Dieťa jej plače v kočiari. Dieťa jej nakoniec umiera. Hudobný drsný podkres presne vystihuje rozpoloženie unavenej osamelej matky.

Pri tvorbe tejto hudobnej stopy sme hľadali zvuky a ruchy z rôznych hračiek a predmetov pripomínajúcich detstvo. Pochovávanie mŕtveho dieťaťa bolo sprevádzané práve týmito zdanlivo náhodnými zvukmi hračiek (detská zvonkohra, koník, kladivko, detský plyšák vydávajúci smiech). Mrazivú atmosféru dopĺňala slučka reprodukovanej dunivej tóny z aplikácie telefónu (zaujímavý stret audio-digitálnych médií so živou produkovanou hudbou) a vysoké poltónové spievané melódie. Znovu som stála pri mikrofóne v postave Lídy, s jej ošemetným pohľadom a otvorenými ústami. Chvíľami sa mohlo zdať že iba „blbě vejrá“¹⁸, ale z mojich úst vychádzali práve tieto atonálne intervaly (bez pohnutia brvy a bez akéhokoľvek náznaku spievania), ktoré dodávali výstupu miestami strašidelný ráz. Ja sama som sa cítila ako mátoha, ktorá nehybne prihliada na pochovávanie batoláta. Do toho znel do mikrofónu neúprosný nárek matky. Hoci toto všetko bola iba predstava, v tejto chvíli som sa snád' najviac stotožnila s

18 Slovné spojenie z diela Pokojíček (J. A. Pitinský)

magickým „keby“. Tá predstava a samotná nálada podchytená týmto razantným hudobným podfarbením dokázala vo mne natoľko rezonovať, že sa na mojej fyzickej existencii prejavilo niekoľko úkazov: husia koža, studený pot, dojatie, slzy, chuť zvracať. Domnievam sa, že to bol osobný prežitok všetkých zúčastnených.

3.2. Výsledná koláž

‘Úlomky z životního díla českého básníka, dramatika a divadelního režiséra J. A. Pitínského, poskládané do souzvučné mozaiky plné bolesti, smutku, životního cynismu a na druhé straně i humoru a spasení v podobě víry v Boha. Nemusíte být fanouškem Pitínského, abyste si tuto hru užili. V podstatě nemusíte vědět vůbec nic o jeho práci a jít na hru stejně jako já naprosto nepřipraveni. Možná budete svého rozhodnutí litovat, když vám jeden z protagonistů nabídne chleba se solí nebo když zrovna budete svědky toho, jak sebou herci mlátí o zem pět minut bez přestávky. Upřímně vám to ale po chvíli přestane být divné. ‘¹⁹

Pitinský slovník může divák vnímat jako sled obrazov, motivov, textov a piesní. Inscenácia bola nakoniec poskladaná do dvadsiaticich siedmich kapitol s introm – náboženský happening komentovaný odpovedníkem (Bořek Joura), ako ekvivalentom kresťanského proroka, s epilógom a prestávkou. Podobne je koncipovaná aj Pitinského hra Park, ktorej formou sme sa nechali inšpirovať, a teda prelína celú inscenáciu. Park je domovom Františka (Jan Čtvrtník), ktorý tu stroskotal takisto ako Robinson na svojom ostrove. Františkove „dobrodružstvá“ majú charakter cesty-púte, ktorá však nikam zámerne nevyústi. V parku sa stretáva s rôznymi postavami, so zvláštnymi osudmi: osamelá matka Linda (Pavλίna Balner (Skružná)), divadelný režisér bežného avantgardného typu Boris (Michal Bednář), veľmi spoločenský filharmonici Ríša a Eduard (Vladimír Polívka a Martin Dědoch), skutočný anjel Anděla, Marie, Josef a ďalší.

Celá prvá polovica je prepletená básňami, piesňami, živými obrazmi a živou hudbou. Skáče od jedného k druhému, akoby lusknutím prstu scénka začína iná. Preto sa prvá polovica Pitinského slovníka zdala veľakrát nie úplne zrozumiteľná. Nie preto, že by jednotlivé výstupy neboli dobre vystavané, ale skôr kvôli tomu, že sa divák ľahko stratí v ich množstve a v schéme určeného poradia.

Humor, občas až trpký, je nepostrádateľnou súčasťou celej inscenácie. Nadsadené situácie, absurdné momenty, prehnanosť sa striedajú so zvláštnym chladom, sterilitou, nekompromisnosťou až zlou radosťou z násilia.

19 Recenzia, autor: Kristina Roháčková, zdroj: <http://generace21.cz/23429-v-disku-naucili-komara-det/>

Myslím si, že Braňovým hlavným zámerom tohto experimentálneho tvaru, bolo vyvolať v divákovi nálady, emócie, prežitky. Vnímať atmosféru toho vymysleného sveta.

Taktiež prebúdza sensorické vnímanie diváka (tak ako s nami počas príprav v ateliéri), menovite *čuch*. V jednom obraze recituje Eliška (Daniela Šišková) báseň o láske. Je rozklepaná a roztržite odtrháva kusy mäsa z ryby, ktorú počas rozprávania pojedá. Má umastené ruky a ani na chvíľu sa nezastaví. A práve pach makrely, ktorý udrie do nosu nejednému divákovi, je tiež patričným zámerom tejto koláže.

Ďalším zmyslom je *sluch*. Ako som popísala v podkapitole, vyššie uvedenej, pazvukové sprievody a hudobné motívy podporujúce náladu a atmosféru jednotlivých scén v divákovi rezonujú, ba dokonca v niektorých vyvolávajú nutkanie opustiť hľadisko.

Na okraj spomeniem *chuť* a chuťové poháriky, ktoré v divákoch rozvibrujeme so začiatkom inscenácie - podávaním chleba a soli.

Zrak spomínam už iba pre doplnenie štvorice z telesných zmyslov človeka. Divák sa obvykle chodí do divadla dívať. „Zrak uprednostňujeme takmer pred všetkými ostatnými zmyslami, a to nielen keď ide o naše konanie, ale dokonca aj vtedy, keď nič nezamýšľame robiť.“²⁰

Všetky podnety obohacujúce naše zmyslové receptory boli dokonale vypracované, aby si divák odniesol nevšedný zážitok. Miestami môže to byť spojené až s nepríjemným pocitom a nutkaním opustiť hľadisko.

Ja osobne som nesmierne vďačná za tento fascinujúci proces, pretože kolkokrát je prínosnejší nie výsledok, ale práve proces. Vďaka kolektívnej tvorbe vzniklo geniálne dielo pod taktovkou Braňa Mazúcha. Samotní herci, až po niekoľkých reprízach, prichádzali na to, aká je inscenácia veľkolepá a dôkladne prepracovaná. Patričnú poctu skladáme práve Braňovi, ktorý zaujal aj miesto dramaturga. Veci sa mohli javiť zdanlivo nesúrodé, ale pri tom vytvárali celok so zámerom.

Skúšanie bolo výdatné na tvorbu, Braňo sa z nás snažil doslova „vyždímať“ tie najjemnejšie abstrakty, donútiť nás svojím osobnostným vkladom pridať ruku

²⁰ Aristoteles. Zdroj: sk.wikipedia.org/wiki/zrak

k dielu a vystavať si postavu tak, aby sme v ňu verili a žili v nej s príchodom prvého diváka do hľadiska.

Veľká pocta patrí aj českému básnikovi, spisovateľovi, dramatikovi a režisérovi J.A. Pitinskému, ktorý je dodnes inšpiráciou desiatkam českých činoherných scén a do ktorého diel sme sa nenávratne zamilovali. S J.A. Pitinským sme mali možnosť stretnúť sa osobne v Plzni, ešte počas procesu skúšania.

Záverom si teda dovoľím uverejniť nasledujúcu citáciu z ročníkovej kroniky:

22.dubna 2013

S panem J.A.P jsme si v Plzni dali pár piv, popovídali, sluníčko svítilo, byla nám zima, Stellu neměli. Na druhý den jsme s Braňem jeli společně na zkoušku do Disku. Zkouška bolela.

Myslím, že to bolo príjemné posedenie, pán Pitinský bol z nás nadšený, akí sme mladí a ambiciózni 'študáci'. Zároveň bol ale vydesený, prečo sme si vybrali práve jeho diela a skromne sa čudoval, že chceme zinscenovať tieto jeho „slátaniny“. V podobnom duchu o tom píše v dopise, úhľadne napísanom na písacom stroji, ktorý sme dostali po jednej z prvých repríz. *Vid' textovú prílohu.*

Vďaka.

4. Anketa

Pre rozšírenie svojho názoru a domnienok visiacich na prahu medzi alternou a činohrou, som sa rozhodla osloviť svojich kolegov, kamarátov, študentov oboru herectva na Katedre alternatívneho a loutkového divadla.

Vybrala som si vzorku študentov naprieč ročníkmi, aby som dokázala preskúmať názory odstupňované a poznačené časom štúdia stráveného na škole.

Otázka č.1 :

Prečo si sa rozhodol/ rozhodla študovať herectvo na katedre KALD – Katedra alternatívneho a loutkového divadla?

Otázka č.2 :

Aké zásadné rozdiely vnímaš medzi našou katedrou (KALD) a katedrou činoherného divadla?

Respondent A, vek 23 r., študuje: herectvo KALD, ukončil 1.ročník

Odpoveď na otázku č.1:

Pro herectví na katedře KALD jsem se rozhodl, protože jsem vyrůstal v loutkovém divadle a od mala jsem chtěl něco takového dělat. Definitivně jsem se rozhodl, když jsem viděl nějaký představení v Disku od alterny (už ani nevím co to bylo).

Odpoveď na otázku č.2:

Člověk vždycky dělá to, co ho baví, ať už na KALD nebo na KČD²¹. Ale pokud musím říct nějaký rozdíl, tak je to rozhodně metoda výuky. Prostě totálně jiné přístup ke studentům.

21 Katedra činoherného divadla

Respondent B, vek 22 r., študuje: herectvo KALD, ukončil 2.ročník

Odpoveď na otázku č.1:

Chodil jsem do divadelní laboratoře divadla Drak (prostě dramaťák) a tím pádem jsem se stýkal hlavně s lidma, co studovali na alterně a katedra mi přišla vždycky mnohem sympatičtejší, svobodnější a rozmanitější.

Odpoveď na otázku č.2:

Zásadní rozdíl vnímám ten, že na činohře je základní nosník text, ze kterého se vychází a studenti se učí v podstatě pouze interpretační divadlo, zatímco na alterně se často vychází z pohybu, z předmětu, loutky, či hudby a přístup k tvorbě je mnohem otevřenější a experimentální. Další rozdíl je, že na alterně se klade mnohem větší důraz na scénografii, jakožto sdělovací prostředek sám o sobě. Ovšem v dnešní době se rozdíly mezi katedrami, co se týče tvorby, čím dál víc stírají, např. v Disku je už poměrně složitý rozpoznat, jaká katedra hraje zrovna představení.

Respondent C, vek 22 r., študuje: herectvo KALD, ukončil 3.ročník

Odpoveď na otázku č.1:

Pretože alterna ponúka viac možností na rozvoj, nie len úzkoprofilové štúdium herectva. Skrátka nevieš, čo ťa čaká. A hlavne v momente, keď nevieš úplne, že čo chceš robiť za divadlo, ti to padne vhod. Katedra mi dá možnosť nájsť sa.

Odpoveď na otázku č.2:

Rozdiel vidím hlavne v tom, že nepracujeme s klasikou a text nie je určujúci. Navyše môžeme robiť aj vlastné projekty a riešiť na divadle témy, ktoré ma zaujímajú a sú súčasné a performovať na rôznych divadelných formách.

Respondent D, vek 29 r., študuje: herectvo KALD, ukončil 4.ročník

Odpověď na otázku č.1:

Rodiče dělají amatérské loutkové divadlo a já jsem v tomto prostředí vyrůstala. Ze začátku mě zajímalo spíše loutkové divadlo, ale díky studiu jsem si rozšířila obzory na jiné, alternativní formy divadla. Měla jsem dojem, že Kald nabízí více možností a právě těch forem.

Odpověď na otázku č.2:

Asi to, že na Kald-u jsou rozmanitější možnosti a osobitější přístup. Baví mě, že se hodně pracuje autorsky, i když mi třeba chybí na alternativě větší práce s textem, čehož mají na činohře dle mého názoru požehnaně.

Respondent E, vek 27 r., dokončené magisterské štúdium 2010 - 2015

Odpověď na otázku č.1: Na Kald jsem se dostal náhodou, kamarádky za mě vyplnily přihlášku a já se dostal. Opravdu to byla náhoda, nic jsem neplánoval. Co je to za katedru jsem se začal zajímat až potom.

Odpověď na otázku č.2:

Alternativa se opírá o všechny ostatní divadelní prostředky než klasické činoherné pojetí. Dotýká se všeho okolo. Tím chápou pohybové, loutkové divadlo, stand up, či klaunérii, atd. Bere v potaz tyto všechny ostatní disciplíny. Herec na alternativě je tak trochu loutka. Činohra se opírá hlavně o interpretaci textu, deklamace textu.

4.1.Vyhodnotenie

Rôznorodé názory študentov svedčia o tom, že na katedru KALD, väčšinu mladých uchádzačov tiahne zvedavosť, čo to tá alterna vlastne je; zvedavosť z rozmanitostí a perspektív, ktoré KALD ponúka. A niekoho pritiahne iba čistá náhoda. Do tej kategórie zapadáam aj ja. Podala som si prihlášku na KALD, iba z dôvodu rozprávania mojej dobrej kamarátky 'v Prahe je super, a na škole je zábava', a iba preto, že sa povrávalo že na činohru Slovákov neberú. No vedela som, že chcem študovať herectvo, či už také či onaké, či alternatívne, či klasické; skúmať cesty a formy akými sa dnes súčasná divadelná tvorba dá prezentovať.

Čím ďalej sa na škole etablujú mladí režiséri a rok čo rok sa menia koncepty štúdia. Veľmi tiež záleží na tom, kto je vedúci ročníku, k akým postupom má sklony a akou cestou chce, aby jeho študenti napredovali. A paradoxne, aj pri tej širokospektrálnej výuke s cieľom naučiť poslucháča herectva 'z každého rožka troška', sa v každom z nás zakorení niečo iné. Jedni sa prikláňajú k tvorbe s bábkou, druhí k pohybovému, iní k interpretačnému, a tamtí zas k autorskému divadlu, apod. Každý si postupom času osvojí svoj vlastný divadelný jazyk. No jedno, čo nás spája, v čom vidím východiskový systém je *hravosť*. Chuť (sa) hrať. Drieme v každom z nás, snád' už od malička. A tak sa oblúkom dostávam k počiatku mojej diplomovej práce. Pretože práve detská hra je spúšťač všetkých tých daných okolností, vymyslených svetov, ich pravidiel, zákonov a stávame sa svedkami, autormi a režisérmi zároveň tých magických okamihov „Čo by bolo keby...“. Aha!

Záver

Spätne si uvedomujem, že sme sa tie štyri roky štúdia neučili byť dobrým hercom, ale že sme sa vlastne na to, stať sa hercom, iba pripravovali. Až potom, čo sme sa pri neustálom rozvíjaní fantázie zoznámili s vlastným telom, dokázali rozoznať svoje dispozície, prekonávali strach z fyzických úkonov, sme sa naučili, ako vnímať okolie a interpretovať text a až potom vstúpiť do fáze - byť dobrým hercom. To znamená naučiť sa tieto poznatky efektívne využívať. Byť originálny, zároveň dodržiavať isté pravidlá a byť autentický. Aby bol herec autentický, musí vyžarovať určitú energiu. Nemalo by z neho cítiť prázdno a nezúčastnenosť. A tomu sa vyhne tak, ak bude neustále na scéne jednať. Ale nie bezúčelne, samozrejme s určitým cieľom. A keď si herec vytýči jasný cieľ, prirodzene ho to tiahne k logickému jednaniu, ako fyzickému, tak mentálnemu. Fyzické jednanie sa odráža v tele, duševné v očiach a v energickom napätí, ktoré z neho vyžaruje.

Pri skúšaní Diskových inscenácii, ak hovorím o tých s ktorými sa spája interpretácia dramatického textu (a Pitinský slovník je toho verným príkladom) som sa naučila, že herec by sa mal dokonale zoznámiť s postavou. Mal by vedieť akým spôsobom reaguje, ako myslí, aké má motivácie, skrátka preniknúť do jej vnímania okolitého sveta a situácií. Nezabúdať však, že divadlo je kolektívna tvorba, nestačí teda, že budem zverejňovať iba seba. Zúčastňujem sa celku, kolektívnej tvorby. A na rozdiel od študentov iných oborov, sa my herci musíme stotožniť zverejňovaním nehotových výsledkov svojho skúmania, naznačené alebo i mylné cesty, musíme sa naučiť uplatňovať svoje nápady, ale zároveň ich vedieť zahadzovať, keď sa javia ako zavádzajúce. Havelkovými slovami: *Pokus za pokusem. S nejistým výsledkom.* Aj takto sa koľko krát javí štúdium, či tvorba poslucháča herectva, absolventa, ktorý si behom štúdia osvojí špecifické predpoklady a poznatky z oblasti praktickej i teoretickej. Mal by byť všestranný a zaobchádzať s vlastnosťami ako sú bohato rozvinutá herecká imaginácia, fantázia, hravosť, samostatnosť myslenia, komunikatívnosť.

Tieto moje domnelé závery nie sú nijak smerodajné, presne tak neexistujú jednoznačné definície umeleckých myšlienok. Hercovým remeslom nie je „... *udělat něco správně. (...) Nejsme tu proto, abychom věci dělali správně nebo špatně. Jsme tu proto,abychom je dělali co nejlip.*“²²

Poňatie výchovy poslucháčov herectva je zjavne psychosomatické – rozvíjanie zmyslov, vnímania a vnímavosti, telového vedomia a myslenia, podnecovania a zamestnávania fantázie a zmyslu pre hru. Je jedno či sme na katedre alterny, či činohry, poslucháči herectva sú vo veľkej miere vedení k autorskému postoj, ktorého základom sú tieto komponenty: pohyb, hlas, reč... A tak sa stalo, že naprieč všetkými katedrami sa začali uplatňovať isté alternatívne trendy, ktoré sa stali neodmysliteľnou súčasťou hľadania najplodnejších spôsobov štúdia. Hľadanie. Je celkom banálne slovíčko, ktoré je úzko späté, či už s tvorbou študenta na škole, ale takisto i v praxi, po škole.

Mojím cieľom nebolo detailne popísať čím sa katedry KALD a KČD líšia, práve naopak, čo tieto dve katedry spojuje. Hľadať paralely činoherného potenciálu na katedre alternatívneho a loutkového divadla. A svoje poznatky a skúsenosti stále hľadám a prehľbujem. Verím, že sa s odstupom času budú veci javiť jasnejšie a zreteľnejšie.

Záverom sa celkom iste stotožním s istým výrokom M. Klimáčka:

*Cítim, že dnes je v divadle už jedno, čo je „kameň“ a čo „alternatíva“, ale podstatné je, či je to živé divadlo a či je schopné osloviť, zaujať, zraniť, vyrušiť z nehybnosti, ohromiť, naštváť... A sem-tam to vychádza aj alternatíve, ale pozor, sem-tam aj kamenným divadelníkom, pretože **divadlo je len jedno.***

22 DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Brkola, 2007. s. 235. ISBN 978-80-903842-1-7

„Doufám, že mě nikdy nepřestane bavit si hrát.“

(autorský text: D.Ryska, Regulace intimity)

Obrazové přílohy



Pitinský slovník, skúška v Disku, Praha, 20113. Foto: Kryštof Kalina



Pitinský slovník, skúška v Disku, Praha, 2013. Foto: Kryštof Kalina



Inscenácia Pitinský slovník, divadlo Disk, Praha 2014.



Návšteva J.A. Pitinského, Plzeň, 2013.

Textová příloha, dopis

Milý Braňo Mezúchu /a Žáci Slovníku/,

bylo pro mě vyznamenání, že jsem mohl vidět představení nečekaného a odvážného slohu, jež si vymínilo obírat se mými nijak pozoruhodnými texty. Přes všechna překvapení, vyplývající z mých nepřilíš pravděpodobných výkladů vlastních slov, byl jsem přemnohými místy nadšený a někdy jsem byl i vysloveně ohromen /závěr první půle, vynikající postupy - i scénografické - režijní i herecké, v půli druhé/. Za to vše si Vám odvažuji poděkovat a omluvit se, že jsem k Vašemu uhrančivému dílu choval macešsky, je však - mně - jaksi přározené - neříkám vůbec, že je to tak správné, ach, doufám dokonce, že ne - se všemu, co se mne týká, vyhýbat, jak jen to jde: vy to, prosím, nedělejte.

Přeji Vám, Braňo a též i Vám - studenti, posluchači? - mnohá dobrodružství, jež Vás potkají při objevování Vašeho svěžího talentu a ~~talentů~~ a přeju mu též radostné a obohacující uplatnění v budoucnu.

Ještě jednou v pokorném údivu a poděkování

Váš

J.A.Pitínský

J.A.Pitínský
17.XI.

Pan
Braňo Mezúch &
posluchači 4. ročníku
/"Pitínský slovník"/
KALD - DAMU.

Zde!

Použitá literatura, inšpiračné zdroje

- Stanislavskij, Konstantin Sergejevič; Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta). Athos. Praha, 1946.
- Stanislavskij, K.S.; O herecovej práci; Tállia -press, Bratislava; 1997; ISBN 80-85455-47-1
- Stanislavskij, K.S.; Hercova práca na role; Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry; Bratislava; 1995;
- Stanislavskij, K.S.; Môj život v umení; Vyd. SÚV SZM v Bratislave; 1981
- Stanislavského metóda herecké práce, zpracoval Radovan Lukavský, Vydanie 1., Státní pedagogické nakladatelství, n.p. 1978
- Mistrík, Milan; Herecké techniky 20. storočia; Bratislava 2003; Vyd. VEDA; ISBN 80-224-0779-8
- Ljubková, Marta, a kol.; Šťastná generace; Nakladatelství Pražská scéna, Amu v Praze; 2013; ISBN 978-80-8610-86-3
- Donnelan, Declan; Herec a jeho cíl; Praha: Brkola; 2007; ISBN 978-80-903842-1-7
- Havelka, Jiří; Zmrazit čerstvé ovoce; Praha – Akademie múzických umění v Praze; 2012; ISBN 978-80-7331-222-0